Escola de Música do Conservatório Nacional

Análise e Técnicas de Composição (1.º ano)

Prova final do 3.º período

1 Complete o excerto **[A]** (ver na página 7) a três vozes, utilizando uma *técnica de paráfrase* ao estilo do século XVI. Não se esqueça também de completar o texto em falta[1]. .... [40%]

2 Para cada uma das seguintes questões, indique a resposta correta entre as quatro alternativas apresentadas, tendo por base a matéria estudada nas aulas durante o corrente ano letivo. .... [60%]

1. Na escrita polifônica do século XVI, a harmonia emprega exclusivamente:
   (a) Acordes perfeitos menores e maiores no estado fundamental e na 1.ª inversão.
   (b) Acordes perfeitos menores e maiores no estado fundamental e na 1.ª inversão, bem como o acorde diminuto exclusivamente na 1.ª inversão.
   (c) Acordes perfeitos menores e maiores no estado fundamental e na 1.ª inversão, assim como o acorde diminuto exclusivamente no estado fundamental.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

2. São proibidas as seguintes sucessões de intervalos harmônicos num mesmo par de vozes:
   (a) De três sextas consecutivas.
   (b) De duas terceiras consecutivas.
   (c) De duas quintas consecutivas quando produzidas por movimento contrário.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

3. Qual das seguintes propostas de encadeamento de intervalos harmônicos entre o mesmo par de vozes, numa realização a duas vozes, é correto:
   (a) Atingimento de uma quinta perfeita por movimento direto em que a voz mais grave se movimenta por grau conjunto.
   (b) Atingimento de uma oitava perfeita por movimento direto em que a voz mais aguda se movimenta por grau conjunto.
   (c) Atingimento de uma quinta diminuta por movimento direto em que a voz mais aguda se movimenta por grau conjunto.

[1] A indicação *** corresponde ao início de um trecho onde o texto deve ser completado, coincidindo a referida indicação com a primeira sílaba a ser colocada.

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

4. Uma das limitações a observar na escrita contrapontística do século XVI está relacionada com os diversos tipos de restrições existentes na realização de linhas melódicas. Assim, indique qual dos seguintes fragmentos melódicos não está corretamente elaborado:

    (a) Um fragmento melódico constituído pela sucessão ascendente dos intervalos de segunda maior e de terceira maior, realizando entre os seus extremos o intervalo de quarta aumentada.

    (b) Um fragmento melódico constituído pela sucessão ascendente dos intervalos melódicos de terceira menor e de segunda maior, realizando entre os seus extremos o intervalo de quarta perfeita.

    (c) Um fragmento melódico constituído pela sucessão descendente dos intervalos de segunda menor e de quarta perfeita, realizando entre os seus extremos o intervalo de quinta diminuta.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

5. As restrições existentes na escrita musical no período da *contrarreforma católica* (século XVI), na construção de linhas melódicas, limitam os intervalos que podem ser utilizados. Desta forma, indique qual das seguintes alíneas contém exclusivamente intervalos melódicos permitidos:

    (a) Segunda menor e maior; terceira menor e maior; quarta perfeita; quinta perfeita; sexta menor; e oitava perfeita.

    (b) Segunda menor e maior; terceira menor e maior; quarta aumentada; quinta perfeita; sexta maior; e oitava perfeita.

    (c) Segunda menor e maior; terceira menor e maior; quarta perfeita; quinta diminuta; sexta maior; e oitava perfeita.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

6. Qual das seguintes afirmações é falsa:

    (a) Todos os intervalos melódicos maiores do que a terceira menor deverão por regra ser compensados.

    (b) A tessitura utilizada em cada uma das vozes não poderá, em circunstância alguma, ultrapassar o intervalo de oitava perfeita.

    (c) Numa mesma linha melódica não são permitidas repetições sucessivas do mesmo desenho melódico em graus sucessivos da escala.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

7. Tradicionalmente o contraponto se divide em cinco espécies. Desta forma, indique qual das seguintes afirmações não corresponde à verdade:

    (a) A segunda espécie, a duas vozes, é constituída por duas mínimas por cada semibreve do *cantus firmus*.

    (b) O primeiro compasso, numa segunda espécie, deverá começar por uma pausa de mínima, terminando no último compasso com uma semibreve.

    (c) A mínima do primeiro compasso, numa segunda espécie, deverá subentender um acorde no estado fundamental.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

8. Normalmente, inicia-se o estudo do contraponto pela primeira espécie a duas vozes. Indique, pois, qual das seguintes afirmações é falsa:

    (a) A primeira espécie é constituída por um *cantus firmus* e por uma outra parte escrita em valores de igual duração.

(b) Nesta espécie, o primeiro compasso deverá começar por um uníssono, quinta ou oitava, subentendendo o acorde da final do modo no estado fundamental.

(c) Não se pode repetir uma mesma nota a não ser em oitavas diferentes.

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

9. Na segunda e terceira espécies, a duas vozes, há que tomar certas precauções quando o *cantus firmus* se encontra na voz superior. Assim sendo, indique qual das seguintes afirmações é falsa:

   (a) Numa segunda espécie, a sucessão de intervalos harmônicos de terceira e sexta, num mesmo compasso, subentende um acorde na segunda inversão.

   (b) Por regra, não é possível definir, neste caso, mais do que um acorde por compasso.

   (c) Numa terceira espécie não é necessário ter alguns cuidados para evitar que se possa subentender um acorde na segunda inversão quando o *cantus firmus* se encontra na voz superior.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

10. Na divisão tradicional do contraponto em espécies, a terceira espécie é constituída por quatro semínimas por cada semibreve do *cantus firmus*. Desta forma, diga qual das seguintes afirmações é falsa:

    (a) O primeiro compasso inicia-se com uma pausa de semínima seguida de três figuras de igual valor (semínimas), das quais a primeira tem de obrigatoriamente realizar o acorde sobre a final do modo no estado fundamental.

    (b) A primeira semínima do compasso tem de ser uma consonância. As restantes poderão ser consonâncias [c] ou dissonâncias [d], podendo realizar qualquer uma das seguintes formas: |cdcd|, |cddc|, |ccdd|, ou |ccdc|.

    (c) As únicas dissonâncias permitidas nesta espécie são a *nota de passagem* e o *ornato*.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

11. A quarta espécie, na divisão tradicional do contraponto, é normalmente a mais problemática derivado às limitações técnicas inerentes a esta. Indique, pois, qual das seguintes afirmações é verdadeira:

    (a) Esta espécie compõe-se, a duas vozes, de um *cantus firmus* e de uma outra parte em mínimas sincopadas, começando o primeiro compasso com uma pausa de semínima.

    (b) Sobre o tempo forte do compasso recairão exclusivamente dissonâncias, as quais serão resolvidas obrigatoriamente por grau conjunto descendente.

    (c) A resolução da harmonia efetua-se no tempo fraco do compasso, devendo as quintas e as oitavas resultantes ser consideradas primordialmente sobre este.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

12. Na quarta espécie são permitidos os seguintes procedimentos (indique aquele que não é correto):

    (a) É possível utilizar uma *nota de passagem*, sob a forma de duas mínimas ligadas, quando sobre o tempo forte de um compasso e o tempo fraco do compasso seguinte recaem consonâncias formando melodicamente o intervalo de terceira entre si.

    (b) É possível utilizar um *ornato superior* ou *inferior*, sob a forma de duas mínimas ligadas, quando sobre o tempo forte de um compasso e o tempo fraco do compasso seguinte recaem consonâncias formando melodicamente o intervalo de uníssono entre si.

    (c) Sobre o tempo forte de um compasso pode recair uma consonância ou uma dissonância, sendo a primeira resolvida através do uso de uma outra consonância ou de figura ornamental permitida, e a segunda sob a forma de retardo, i.e., melodicamente, através do grau conjunto descendente, numa consonância.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

13. A quinta espécie consiste na simbiose das quatro espécies anteriores. Desta forma, diga qual das seguintes afirmações é falsa:

    (a) Não se deve usar o mesmo ritmo por mais do que dois compassos consecutivos.

    (b) Entre o tempo forte e o tempo fraco de um compasso pode-se mudar de uma terceira espécie para uma quarta espécie.

    (c) Existem diversas variantes ornamentais na resolução do retardo na quarta espécie, sendo contudo obrigatória a resolução deste por grau conjunto descendente sobre o tempo fraco seguinte à sua realização.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

14. Nas edições de *Canto Gregoriano* publicadas pelo Vaticano, tais como o *Liber Usualis* ou o *Graduale*, são utilizadas algumas especificidades paleográficas distintas da tradição da música ocidental europeia dos séculos XIX e XX. Assim, diga qual das seguintes afirmações expressa uma ou mais destas especificidades:

    (a) Utiliza-se uma pauta de cinco linhas na qual se escrevem neumas tais como o *punctum*, o *podatus*, a *clivis*, entre outros.

    (b) Nas claves utilizadas inclui-se a clave do fá na primeira e segunda linhas da pauta.

    (c) É normal utilizarem-se armações de clave com dois ou mais bemóis.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

15. A escrita musical, no *Canto Gregoriano*, é de caráter neumático. Os neumas incluem em si informação interpretativa, podendo ser agrupados segundo características de ordem melódica. Indique, pois, qual das seguintes alíneas não relaciona todos os neumas apresentados com as características melódicas referenciadas:

    (a) O *punctum* e a *virga* são neumas simples.

    (b) Os neumas desenvolvidos de carácter ascendente são o *podatus*, o *scandicus* e o *salicus*.

    (c) Os neumas desenvolvidos de carácter descendente são a *clivis* e o *climacus*.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

16. O *Canto Gregoriano* enquadra-se num sistema modal de quatro modos subdivididos cada um deles em duas extensões distintas, i.e., a *extensão autêntica* e a *extensão plagal*. Qual é, pois, a distinção entre estas duas *extensões*:

    (a) A sua diferença consiste numa diferente tessitura teórica usada pelo modo. Desta forma, e apesar de terem a mesma final, a tessitura teórica do *protus autêntico* em Ré é de Ré à oitava deste, enquanto que a tessitura teórica de um *protus plagal* em Ré vai de Lá, quarta abaixo da final, a Lá, quinta acima da final deste.

    (b) A sua diferença consiste numa diferente tessitura teórica usada pelo modo. Desta forma, e apesar de terem a mesma final, a tessitura teórica do *protus plagal* em Ré é de Ré à oitava deste, enquanto que a tessitura teórica de um *protus autêntico* em Ré vai de Lá, quarta abaixo da final, a Lá, quinta acima da final deste.

    (c) A sua diferença consiste numa diferente tessitura teórica usada pelo modo. Desta forma, e apesar de terem a mesma final, a tessitura teórica do *protus autêntico* em Ré é de Ré à sétima deste, enquanto que a tessitura teórica de um *protus plagal* em Ré vai de Si, terceira abaixo da final, a Lá, quinta acima da final deste.

    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

17. Os oito modos gregorianos enquadram-se num sistema de três hexacórdios (*hexacórdio do bequadro*, *hexacórdio natural*, e *hexacórdio do bemol*), dando normalmente origem a uma *final principal* e a duas *finais secundárias* em cada um destes. No entanto, a inexistência da nota Mi bemol faz com que dois destes modos só estejam definidos numa *final secundária* para além da sua *final principal*. Desta forma, diga qual dos seguintes modos é aquele a que nos referimos:

(a) *Protus autêntico* e *protus plagal*.

(b) *Deuterus autêntico* e *deuterus plagal*.

(c) *Tritus autêntico* e *tritus plagal*.

(d) *Tetradus autêntico* e *tetradus plagal*.

18. Na música do século XVI, a colocação do texto obedece a algumas normas. Desta forma, indique qual dos procedimentos a seguir referidos está tecnicamente correto:

(a) A mudança de sílaba efetua-se normalmente em figuras de duração inferior *à unidade básica de pulsação* (*UBP*).

(b) Nas palavras esdrúxulas, como por exemplo *dó-mi-nus*, a sílaba átona *mi*, entre a sílaba acentuada *dó* e a última sílaba *nus*, pode ser colocada numa figura com a duração de meia *unidade básica de pulsação* (*UBP*), quando, na sequência de *UBP* e meia, meia *UBP* e uma *UBP*, colocamos em cada uma destas uma das três sílabas da referida palavra.

(c) Por norma, pode-se mudar de sílaba na figura imediatamente a seguir a meia *UBP*.

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

19. Na música polifônica do século XVI, as cadências costumam com frequência assumir a seguinte realização:

(a) *Cadência perfeita* ou *imperfeita* com a realização quase obrigatória de retardo na sensível desta, sob a forma de retardo de quarta (*cadência perfeita*) ou retardo de sétima (*cadência imperfeita*).

(b) As cadências continuam a adotar a forma de *dupla sensível* já observável em Philippe de Vitry (1291 - †1361) e em Guillaume de Machaut (*ca.* 1300 - †1377), continuando a se realizar simultaneamente sensíveis à final e à dominante do respetivo modo.

(c) Realizam-se exclusivamente *cadências plagais*, nunca existindo o recurso a *cadências perfeitas* ou *imperfeitas*.

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

20. No motete *Garrit Gallus / In nova fert / Neuma*, Philippe de Vitry (1291 - †1361) usa uma técnica específica para a construção do tenor designada de *isorritmia*. Defina, pois, o procedimento técnico em que esta técnica consiste:

(a) A *isorritmia* consiste no utilizar de uma melodia, i.e. *talea*, normalmente retirada de um *Canto Gregoriano*, à qual vai ser aplicado um ritmo que inclui normalmente pausas, i.e. *color*, repetindo cada um deles sempre que estes chegam ao seu fim.

(b) A *isorritmia* consiste no utilizar de uma melodia, i.e. *color*, normalmente retirada de um *Canto Gregoriano*, à qual vai ser aplicado um ritmo que inclui normalmente pausas, i.e. *talea*, repetindo cada um deles sempre que estes chegam ao seu fim.

(c) A *isorritmia* consiste no utilizar de uma melodia, i.e. *color*, normalmente retirada de um *Canto Gregoriano*, à qual vai ser aplicado um ritmo que nunca inclui pausas, i.e. *talea*, repetindo cada um deles sempre que estes chegam ao seu fim.

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

21. Definimos a *técnica de paráfrase* de uma maneira generalizada, aplicando-a à situação real da escrita musical característica do século XVI, momento no qual se chega a um período mais estável da história da música ocidental, com características estéticas, estilísticas e técnicas bem definidas. Neste âmbito, uma secção polifônica imitativa costuma se dividir em:

(a) Uma única fase, correspondendo a um tipo de escrita essencialmente homorrítmica.

(b) Em duas fases, iniciando-se com uma primeira fase em que um desenho melódico característico é imitado pelas diversas vozes, terminando numa segunda fase em que se realiza uma cadência sobre o grau final de um modo.

(c) Em três fases, iniciando-se com uma primeira fase em que um desenho melódico característico é imitado pelas diversas vozes, seguindo-se uma segunda fase normalmente mais movimentada e de construção mais livre, terminando numa terceira fase em que se realiza uma cadência sobre o grau final de um modo.

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

22. Este modelo que serve de base a uma qualquer secção polifônica imitativa pode ainda sofrer algumas variações. Desta forma, indique qual das seguintes afirmações é falsa:

(a) Chama-se de *secção dupla* àquela onde surge um segundo grupo de imitações baseadas num mesmo motivo.

(b) Chama-se de *contraponto duplo* à secção imitativa que é baseada em dois motivos complementares entre si, cada um destes com o seu próprio texto.

(c) Chama-se de *secção composta* àquela que é baseada em dois ou mais motivos com textos diferentes, combinados entre si de forma a criarem uma secção única.

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

23. As primeiras músicas polifônicas conhecidas, com duas ou mais linhas melódicas tecidas conjuntamente, datam do século IX. Por esta época, os compositores iniciaram um conjunto de experiências, introduzindo uma ou mais linhas melódicas sobre o *Canto Gregoriano* como forma de acrescentar uma maior beleza e refinamento. Este estilo musical ficou conhecido:

(a) Por *motete*.

(b) Por *clausula*.

(c) Por *conductus*.

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

24. Os *motetes* dos séculos XIII e XIV, tendo como uma das suas características a politextualidade, foram construídos sobre composições de Léonin (*ca.* 1135 - †1201) e de Pérotin (*ca.* 1160 - †*ca.* 1236), entre outros, nomeadamente sobre:

(a) As secções de *organum*.

(b) As secções de *clausula*.

(c) As secções de *motete*.

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

[A]

Be - ne - di - ctus qui ve - - -
Be - ne - di - ctus qui ve - - - - - -
***
nit, be - ne - di - ctus qui ve - - nit, qui ve -
nit, be - ne - di - ctus qui ve - - - nit, qui ve - nit, qui
qui ve -
- - - nit in no-mi-ne Do - - -
- - - nit in no-mi - ne Do - - - mi-
ve - - - - nit
***
- mi - ni, in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi-
ni, in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne ***
in no - mi - ne Do - mi - ni in no - mi-
ne Do-mi-ni, in no-mi - ne ***
ne Do - mi - ni, ***